Dorota Sosnowska

KRÓLOWE PRL



Dorota Sosnowska

KRÓLOWE PRL

Dorota Sosnowska

KRÓLOWE PRL

sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości



Warszawa 2014

Recenzenci
Krystyna Duniec
Małgorzata Leyko

Redaktor prowadzący
Ewa Wyszyńska

Redakcja
Ewa Tamara Kędziorek

Redakcja techniczna
Zofia Kosińska

Korekta
Elwira Wyszyńska

Indeks
Ewa Tamara Kędziorek

Projekt okładki i stron tytułowych
Anna Gogolewska

Ilustracja na okładce
Irena Eichlerówna jako Maria Stuart, sztuka *Maria Stuart*, Teatr Narodowy, Warszawa, 1955, fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 42-X-208-10

Skład i łamanie
Barbara Obrębska

ISBN 978-83-235-1203-5
ISBN 978-83-235-1564-7 PDF

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i afiliowana przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
www.wuw.pl; e-mail: wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy WUW: tel. +48 22 55 31 333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl/ksiegarnia

Wydanie 1

Spis treści

Wstęp

W 1950 roku Wojciech Fangor namalował obraz *Postaci*. Przedstawia on trzy osoby. Po lewej stronie stoi kobieta o czarnych, krótko obciętych włosach, w białej zwiewnej sukience, ma czerwone usta, smukłą talię i ciemne okulary na nosie. Patrzy wprost na widza, choć jej oczy pozostają niewidoczne. Obok niej stoi para robotników. Dwa, niczym wykute w kamieniu, ciała o zwalistych kształtach i ogromnych dłoniach. Ona ma blond włosy, jasną, nietkniętą makijażem twarz i niebieski kombinezon. Stoi wsparta na łopacie. On obejmuje ją silnym ramieniem w geście panowania i akceptacji. Obydwoje patrzą wprost na kokietkę, być może z dezaprobatą, być może z fascynacją.

Ewa Franus proponuje, by potraktować dwie kobiece postaci jako „dwa wcielenia kobiecości przechodzące kolejne etapy cielesnego i duchowego przeobrażenia"[1]. Burżuazyjna elegantka skupiona na swojej cielesności, promieniująca niebezpiecznym erotyzmem ma, za sprawą stojącego w środku obrazu mężczyzny, zmienić się w odartą z wszelkiej sztuczności kobietę nowych czasów. Jednak produkt tej przemiany przestaje już przypominać kobietę i staje się mało atrakcyjnym, androgynicznym ciałem, które sprawia wrażenie jeszcze bardziej sztucznego

---

[1] Ewa Franus, *Narzeczona Frankensteina*, „Magazyn Sztuki" 1996, nr 10, s. 236.

i skonstruowanego. Kokietka ubrana jest w zwiewną, białą sukienkę, którą w geście naznaczenia Fangor ozdobił angielskimi napisami, kopertami, nazwami zagranicznych miast. Pojawiają się tam Wallstreet, Coca-Cola, London, New York. Ciemne okulary gwiazdy zasłaniają jej pół twarzy.

> Tym sprytnym, acz dość powierzchownym sposobem, malarz wskazał widzom, że mają przed sobą wizerunek kogoś obcego, wroga ludu, przedstawiciela zwalczanego w 1950 roku kosmopolityzmu. Pod uwodzącą powierzchownością dziewczyny kryje się zdradliwa żmija, pod kuszącym wyglądem powabnej zewnętrzności czyha Wróg. To dodane zapewne już po namalowaniu całej postaci semantyczne uściślenie nie wyjaśnia socrealistycznej zagadki tego dzieła. Nie rozwiązuje napięcia, nie znosi drażniącej ambiwalencji, jaką obraz Fangora w widzu wzbudza. […] Siejący niepotrzebne wątpliwości niepokój nie opuści widza nawet wówczas, gdy zda on sobie w końcu sprawę, że słuszną rację na obrazie reprezentuje stalowa para po prawej stronie kompozycji. Ta alegoria Nowego Porządku nie równoważy bynajmniej kruchej parodii Wroga. Przeciwnie, swoją niezdarnością pogrąża obraz jeszcze bardziej w ambiwalencji. Innymi słowy: wróg i przyjaciel, marnotrawiąca czas kobieta i pracująca klasa robotnicza nie zespalają się w dialektycznej jedności przeciwieństw, nie rozwiązują napięcia w tym schemacie socrealistycznej retoryki, pozostając czarno-białymi biegunami rzeczywistości, w której sympatie i antypatie wystawione zostają na próbę życia[2].

Według autorki malarz poniósł ideologiczną klęskę, ponieważ jako pole, na którym ma się dokonać socrealistyczna transformacja, wybrał ciało kobiety.

> I tak to Fangor wpadł w pułapkę, jaką z jednej strony zgotowały na niego tradycyjne kody pikturalnego reprezentowania kobiecości, z drugiej, nowe wzorce socjalistycznego realizmu, które w pojęciu kobiecości i płci natrafiały na swój punkt krytyczny. A ponadto, te dwa porządki obrazowania kobiety ustawione obok siebie mogły się tylko zbijać i osłabiać, lub, co stało się udziałem obrazu Fangora, skutecznie dekonstruować. Wojciech Fangor znalazł się innymi słowy w potrzasku kobiecości[3].

---

[2] Tamże.

[3] Tamże.

Obraz nie wzbudził zainteresowania na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku, na której przyznano ponad sto nagród i wyróżnień. Dziś jednak jest jednym z najbardziej znanych dzieł epoki socrealizmu. Być może właśnie dlatego, że tym, co głęboko naruszało i rozbijało ideologiczną konstrukcję systemu, tym, co stawiało największy opór propagandzie, były proponowane w jej ramach modele kobiecości. Zachodnia kokietka i robotnica wyznaczały dwa bieguny socrealistycznej retoryki, czyniąc niezwykle problematycznymi kategorie erotyzmu, zmysłowości, seksu, a w końcu i samej płci.

Jednocześnie jednak w teatrze epoki PRL-u pojawił się i zdobył na pewien czas dominującą pozycję zupełnie inny kobiecy paradygmat, wymykający się ówczesnym stereotypom. Trzy wielkie aktorki tego czasu, Irena Eichlerówna, Nina Andrycz i Elżbieta Barszczewska, traktowane jako wcielenia kobiecości: zmysłowej, władczej, pomnikowej, lirycznej, tragicznej, ofiarnej, pięknej, koturnowej i prawdziwie wielkiej, nazywano królowymi. Wszystkie trzy zbudowały swoją karierę, grając w tak zwanym królewskim repertuarze. Ich Marie Stuart, Kleopatry, Elżbiety przeszły do legendy. Jednak każda z nich, używając królewskiej figury, tworzyła inny model kobiecości; nasycała królową odmienną treścią. W zależności od politycznego zaangażowania, artystycznej postawy i wypracowanego, na ogół jeszcze przed wojną, emploi zajęły różne miejsca w historii polskiego teatru. Każda jednak została w pewnym sensie Królową PRL-u, która to figura stała się narzędziem kształtowania niemieszczących się (choć czasem pożądanych) w oficjalnym dyskursie modeli kobiecości.

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego można znaleźć następującą definicję pojęcia „Królowa": „Monarchini; żona króla; matka, samica zdolna do rozrodu (u mrówek, termitów, pszczół, trzmieli); hetman, figura w szachach (biała i czarna a. czerwona)"[4]. Już samo to krótkie hasło wskazuje na złożoność królewskiej figury, w której fizjologia (zdolność do rozrodu) miesza się z władzą (monarchini); podporządkowanie (żona króla) przenika się z autono-

[4] Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 1095.

mią (matka u mrówek, termitów, pszczół, trzmieli). W końcu jedyną płaszczyzną uzgodnienia tych różnorakich znaczeń pozostaje płeć – także zresztą niepewna i podważona w pojęciu monarchini, która przecież z definicji jest istotą sprzeczną: kobietą fundującą i legitymizującą patriarchalny porządek władzy. Figura królowej rodzi się na granicy między zbiorowością i indywidualnością, cielesnością i zmysłowością, męskim i żeńskim. Jak to więc możliwe, że tak złożony i źródłowo sprzeczny konstrukt stał się jednym z najpopularniejszych teatralnych paradygmatów kobiecych czasów PRL-u? Gdzie między robotnicą a kokietką znalazło się miejsce dla Królowej? Jakie modele kobiecości kryły się pod strojnymi sukniami, sztuczną biżuterią, diademami i koronami? Jaki był ich polityczny wydźwięk? Z jakiej tradycji czerpały i do jakich wzorców odwoływały się królewskie postaci? Jaki model teatru oznaczały? Celem tej książki jest próba znalezienia odpowiedzi na te pytania.

W czasach kultu masy i zbiorowości, monstrualnych robotnic i zachodnich kokietek, królowa była żywym i społecznie pożądanym wcieleniem kobiecości. Stwarzała alternatywę dla obowiązujących wzorców osobowych, przywoływała wspomnienia przeszłości, była obrazem dawnej świetności. Pozwalała ocalić piękno, urodę, poezję – nawet w ich najbardziej banalnym wymiarze. Należała do innego świata: oddalonego w czasie, przestrzeni lub plasującego się na szczycie nowej hierarchii społecznej, jednak była dostępna, zrozumiała, w pewnym sensie należała do kultury masowej. Była synonimem gwiazdy, ale często opisywano ją jako „kobietę zwyczajną", „taką jak my". Była melodramatyczna i tragiczna zarazem. W zależności od aktorki i roli, przywdziewając koronę, mogła okazać się zarówno piękna, lalkowa i przyjemna, jak i wywrotowa, niebezpieczna i wielka.

***

Za nieocenioną pomoc i wsparcie w pracy nad tą książką dziękuję mojemu promotorowi – profesorowi Wojciechowi Dudzikowi. Dziękuję też moim Rodzicom i mężowi, bez których nigdy nie postawiłabym ostatniej kropki.

Irena Eichlerówna

Kiedy w 1948 roku grupa wielbicieli witała aktorkę w porcie w Gdyni, Irena Eichlerówna była już legendą.

> Ranek był pochmurny, dżdżysty – jak to w kwietniu. „Waryński" przybił do portu gdyńskiego o 7.30. Na Eichlerównę czekali: brat Mieczysław, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki, naczelnik Urbański, reporterzy z prasy miejscowej i stołecznej, gromada entuzjastów. Powitania, pierwsze wywiady. Kwiaty. „Jakie piękne, jakie piękne. W Rio nie ma róż. Jest mnóstwo ślicznych kwiatów, ale takie inne". Reporterzy notują, że „ubrana bardzo spokojnie", jest taka sama jak dawniej, nic nie zmieniona, tak samo nawet uczesana jak w tych latach, kiedy podziwiano ją na scenach teatrów warszawskich[1].

Żywa, „nic nie zmieniona" historia przedwojennego teatru.

Eichlerówna była wychowanką Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy. Po skończeniu szkoły teatralnej w Warszawie[2], w 1929 roku wyjechała do Wilna za Zelwerowiczem, obejmującym tam dyrekcję po Juliuszu Osterwie. W Teatrze na Pohulance i w Teatrze Polskim „Lutnia" grała bardzo dużo, często nawet statystowała, byle tylko

---

[1] August Grodzicki, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989, s. 135.

[2] Oddziału Dramatycznego przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym pod kierownictwem Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy.

pojawić się na scenie. Spośród dwudziestu pięciu ról z tego okresu ponad połowa należała do lekkiego, rozrywkowego repertuaru. Dużą część jej bohaterek tworzyły kobiety demoniczne, *femme fatale*, przyrównywane do trujących kwiatów i bluszczu. Fenomen Eichlerówny polegał na tym, że krytyka i publiczność potrafiły dostrzec w tych wodewilowych kokietkach postaci tragiczne[3]. W Wilnie została do końca sezonu 1930/1931. Kiedy Zelwerowicz zrezygnował z dyrekcji i wyjechał do Warszawy, Eichlerówna trafiła do Krakowa. Była tam jednak krótko – w Starym Teatrze czuła się obco i nieswojo. Już w 1932 roku przeniosła się więc do Lwowa. Tam dyrektorem został właśnie drugi z jej ukochanych nauczycieli – Wilam Horzyca. Tutaj też zauroczony Eichlerówną wielbiciel jej aktorstwa, młody spiker radiowy Józef Tepa, napisał dla niej sztukę: *Fräulein Doktor*. Bohaterką dramatu jest Anna Maria Lesser – genialna agentka wywiadu niemieckiego z czasów pierwszej wojny światowej. W 1933 roku żyła jeszcze w Szwajcarii.

> Tepa przedstawił jej niezwykłe i tragiczne losy w sześciu obrazach „faktomontażu prawdziwego", korzystając z odpowiednich opracowań historycznych. Forma faktomontażu wchodziła wówczas w modę w teatrze. Sensacyjność tematu szpiegowskiego, spopularyzowanego takimi filmami jak *Mata Hari* czy *X27*, trafiała w zainteresowania publiczności. Akcenty antywojenne w całej sztuce, a zwłaszcza w epilogu z płonącym Reichstagiem i groźnym marszem wojsk, mieściły się w aktualnych nastrojach i niepokojach pacyfistycznych[4].

Dzięki tej roli aktorka trafiła w końcu do Warszawy. Arnold Szyfman, dyrektor Teatru Polskiego, ściągnął przedstawienie do stolicy. Od tej pory, krążąc między Warszawą a Lwowem, Eichlerówna zdobywała kolejne laury i coraz większą popularność. Występowała na scenie Teatru Narodowego z największymi: Juliuszem Osterwą, Ludwikiem Solskim, Ireną Solską, Józefem Węgrzynem, Jerzym Leszczyńskim, Kazimierzem Junoszą-Stępowskim. Pasmo sukcesów przerwała wojna.

---

[3] Zob. Mieczysław Limanowski, *„Broadway" Dunninga i Abbotta na Pohulance*, w: tegoż, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*, wybór i oprac. Zbigniew Osiński, Warszawa 1992, s. 234–237.

[4] August Grodzicki, *Eichlerówna…*, dz. cyt., s. 76–77.

Po licznych perypetiach i podróżach aktorka znalazła się w Brazylii, w Rio de Janeiro. Nauczyła się portugalskiego i występowała tam na scenie. Razem ze Zbigniewem Ziembińskim, Zygmuntem Turkowem[5] i Bogusławem Samborskim[6], Irena Stypińska (w Brazylii Eichlerówna występowała pod nazwiskiem ówczesnego męża) jako *turma da Polônia* („ekipa z Polski") przyczyniła się wręcz do swoistej rewolucji w teatrze brazylijskim. Ich wpływ na rozwój tamtejszej sceny opisuje w książce *Diálogos sobre teatro* Jacó Guinsburg – znany krytyk, eseista i historyk teatru:

> Dziś duże rozdrobnienie, tempo [w stosunku do Europy] realizacji nowych dramatów na scenach brazylijskich prowokują nas, by przyjrzeć się naszej niedawnej przeszłości. I, jakkolwiek dziwne by się to nie wydawało, na ołtarzu historii brazylijskiego teatru spotykamy wciąż tę samą sztukę: *Vestido de Noiva*[7] [Ślubną suknię] Nelsona Rodriguesa w reżyserii Zbigniewa Ziembińskiego[8].

Najsłynniejsza chyba realizacja tej sztuki miała miejsce w teatrze Fênix, ówczesnej siedzibie teatru Os Comediantes, w 1945 roku. Główną rolę zagrała w niej oczywiście Irena Stypińska. Jej rola była dużym wyzwaniem. Akcja sztuki rozgrywa się bowiem w trzech planach: rzeczywistym, retrospektywnym i wizyjnym. Bohaterka, Adelaide, zginęła w wypadku samochodowym i czuwa jako pani Clessy przy własnym ciele. Jest jednocześnie uosobieniem wszystkiego, co dla Adelaide pozostawało ukryte i wstydliwe – niespełnionych pragnień,

---

[5] August Grodzicki, pisząc o brazylijskich losach Eichlerówny, zmienia jego imię na Jerzy, zob. August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 128.

[6] Samborski dotarł do Brazylii już po wojnie i po wyjeździe Eichlerówny. Musiał opuścić kraj, gdyż w 1948 roku został zaocznym wyrokiem polskiego sądu skazany na dożywocie za współpracę z okupantem (grał w nazistowskich filmach propagandowych). Jego nazwisko pojawia się jednak w kontekście polskiego udziału w odnowie brazylijskiego teatru i w tym sensie łączone jest z Eichlerówną.

[7] Zrealizował ją 5 razy: w 1943, w 1945, dwa razy w 1947 i w 1976 roku, zob. *Enciclopédia Itaú Cultural Teatro*, http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&cd_item=22, data dostępu: 20.05.2010.

[8] Jacó Guinsburg, *Diálogos sobre teatro*, org. Armando Sérgio da Silva, São Paolo 2002, s. 70.

rozkoszy, zatracenia i zbrodni. W wywiadzie dla dziennika „Folha Carioca" aktorka tak charakteryzowała graną przez siebie postać:

> Najbardziej niepokojącym ujawnieniem w *Ślubnej sukni* jest dla mnie osobiście to, że w głębi każdej kobiety tkwi jakaś pani Clessy, z której kobieta na ogół nie zdaje sobie sprawy lub co najwyżej tylko przeczuwa jej istnienie. Dopiero przy wielkich napięciach lub kryzysach druzgocących duszę objawia się ona jak tajemniczy kwiat. Wielu zapyta: a u kobiet uczciwych? Trzeba powiedzieć wtedy: właśnie u nich. Gdyż Pani Clessy jest postacią niezwykłą, można by rzec demoniczną, instynktownie zrozumiałą przez kobiety[9].

W Brazylii Eichlerówna znalazła więc odpowiedni klimat dla mówienia o tych aspektach kobiecości, które w jej rodzimej kulturze były odsyłane w przestrzeń melodramatu, wodewilu i innych lekkich gatunków. Ujęte w figurze *femme fatale*, mogły się ujawnić jedynie za cenę klęski postaci. Eichlerówna ratowała je, nadając im wymiar tragiczny. Ocalała w ten sposób ich autonomię i cofała ujarzmiający gest ostatecznego upadku. Jednak otwarcie brazylijskiej publiczności na kobiecą zmysłowość, erotykę i seksualność dały jej nieoczekiwane poczucie wyzwolenia. Siła Adelaide/Pani Clessy nie polegała już na tragizmie, lecz na afirmacji kobiecych pragnień[10]. Dla Brazylijczyków aktorka stała się „świętym monstrum"; kometą, która choć zniknęła, pozostawiła w ich pamięci nieusuwalny ślad.

Czy wróciłaby do Polski, gdyby nie listy Arnolda Szyfmana? Objąwszy zaraz po wojnie dyrekcję Teatru Polskiego w Warszawie, namawiał ją serdecznie do powrotu. Na jej list z gratulacjami i życzeniami powodzenia odpowiadał: „Droga Pani Ireno, nareszcie, nareszcie, nareszcie! Wiedziałem, że Pani żyje, że Pani jest w Brazylii, ale przykre mi było, że ani słowa od Pani nie otrzymałem, a myślałem o Pani często w czasie wojny i po wojnie i odczuwałem brak Pani na scenie naszej. Proszę więc jak najszybciej wracać!"[11]. Korespondencja toczyła się

[9] Cyt. za: August Grodzicki, *Eichlerówna…*, dz. cyt., s. 129.

[10] Zob. Luiza Barreto Leite, *A mulher no teatro brasileiro*, Rio de Janeiro 1965, s. 46.

[11] Arnold Szyfman, list do Ireny Eichlerówny z 1 sierpnia 1946 roku, cyt. za: August Grodzicki, *Eichlerówna…*, dz. cyt., s. 131.

dwa lata. Szyfman planował kolejne premiery z udziałem Eichlerówny: *Oresteja*, *Makbet*, *Warszawianka*. Ona przesyłała mu swoje tłumaczenia, egzemplarze sztuk amerykańskich, pisała o pomysłach na role. Odnalazła też znanego jej z lat lwowskich Erwina Axera: „Chodzę nabita [sprawami teatralnymi] jak torpeda, która spadnie równiutko pośród Was […]”[12] – pisała w liście do niego.

Jednak kiedy schodziła na ląd w Gdyni, wracała do nowej rzeczywistości.

> Po odpoczynku w Grand Hotelu w Sopocie nazajutrz, we wtorek 13 kwietnia, odlot wraz z bratem do Warszawy. Na lotnisku Okęcie witają Eichlerównę: Arnold Szyfman, który zabiega o zaangażowanie jej do Teatru Polskiego, zaprzyjaźniony z nią w czasach przedwojennych Jerzy Macierakowski, świeżo mianowany od najbliższego sezonu dyrektorem Teatru Nowego, przedwojenni koledzy, wielbiciele. […] Artystka ubrana w granatowy płaszcz, brązową spódniczkę o przepisowej długości – 30 cm od ziemi i bluzkę koloru złota w delikatny czarny deseń. […] Jest bez kapelusza. Ciemne włosy spuszczone luźno spadają jej aż na ramiona. Rysy twarzy wyraziste, usta silnie zarysowane, pełne[13].

* * *

Wbrew oczekiwaniom nic nie wyszło ze snutych jeszcze na emigracji planów. Mimo podpisanej umowy i włączenia w zespół Teatru Polskiego w Warszawie oraz obietnicy dużej roli na otwarcie sezonu 1948/1949, Eichlerówna nie zagrała tu ani razu (zresztą aż do 1967 roku!). Szyfman wciąż tłumaczył się brakiem zgody Ministerstwa na zgłoszone propozycje repertuarowe lub innymi ograniczeniami formalnymi. Grała więc gościnnie w Teatrze Polskim w Poznaniu, w Teatrze Współczesnym w Warszawie, w Teatrze Powszechnym w Łodzi, w Teatrach Nowym (Scena Komediowo-Muzyczna) i Ludowym w Warszawie. Aż do 1955 roku nie była związana z żadnym teatrem na stałe, nie miała żadnej umowy, żadnego zatrudnienia. Tym samym już w tych pierwszych miesiącach zdefiniowana została nowa

---

[12] Irena Eichlerówna, [list do Arnolda Szyfmana z 5 sierpnia 1946 roku], cyt. za: tamże.

[13] Tamże.

pozycja gwiazdy – choć wciąż podziwiana i błyszcząca, została zepchnięta na swoisty margines. Oklaskiwana i wyróżniania nagrodami nie była nawet w połowie tak obecna na scenie jak przed wojną. Z tego niezwykłego statusu zrodziła się nowa figura opisująca jej aktorstwo. W PRL-u Eichlerówna – symbol demonizmu i tragizmu – stała się Królową. Zagrała ją w sześciu spektaklach, a nadany jej tytuł Królowej odmieniany był w recenzjach przez wszystkie przypadki. Jej królowe pochodziły z różnego repertuaru – od klasycznej tragedii po melodramat. Były to: Fedra Racine'a w latach 1949 i 1957, Maria Stuart w sztuce Friedricha Schillera w 1955 roku, Maria Tudor w sztuce Victora Hugo w 1959 roku, Agrypina w *Brytaniku* Racine'a i Klitajmestra w *Agamemnonie* Ajschylosa – obydwie w 1963 roku. Pierwsza sztuka, *Fedra*, w reżyserii Wilama Horzycy, premierę miała 5 października 1949 roku w Poznaniu, dziewięć miesięcy po słynnym szczecińskim Zjeździe Związku Literatów Polskich, który uważa się za symboliczny początek socrealizmu w Polsce, oraz cztery miesiące po naradzie teatralnej w Oborach, dekretującej estetykę realizmu socjalistycznego na polskich scenach.

Fedra – w pułapce pożądania

> Rewolucja kulturalna – przedziwna i przerażająca mieszanka koniecznej w kraju „rewolucji oświatowej" z tezą o „zaostrzaniu się sprzeczności klasowych w miarę postępów w budowie socjalizmu" – weszła w etap decydujący od początku 1949 roku i to nieomal jednocześnie we wszystkich dziedzinach. Po kolei odbywały się zjazdy (lub „robocze narady") wszystkich środowisk artystycznych, poczynając od pisarzy (Szczecin, 20–23 stycznia), a kończąc na filmowcach (Wisła, 19–22 listopada) […]"[14].

I Krajowa Narada Teatralna zwołana przez KC PZPR, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Literatów Polskich odbyła się w dniach 18–19 czerwca 1949 roku w Domu Pracy Twórczej w Oborach pod Warszawą. Jak pisze Małgorzata Jarmułowicz:

---

[14] Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998, s. 283.

[…] nie odbiegnie […] od obowiązującego scenariusza tego typu posiedzeń. Powszechnością poparcia udzielonego postulatom partii uda jej się nawet zdystansować poprzedzające ją konferencje literatów i plastyków. „Realizm socjalistyczny uznawali za swój drogowskaz wszyscy uczestnicy zjazdu" – odnotuje sprawozdawca miesięcznika „Teatr". Nawet on nie będzie jednak krył przeświadczenia, że część zjazdowego gremium poprzestała w tej aprobacie na samych tylko deklaracjach[15].

Proces upaństwawiania teatrów, coraz większy wpływ na repertuar poprzez podporządkowanie poszczególnych instytucji władzy centralnej (w niektórych przypadkach nawet władzy najwyższej, wystarczy przypomnieć słynną naradę w sprawie wystawienia *Dziadów* przez Schillera, która odbyła się z udziałem ówczesnego prezydenta, Bolesława Bieruta, w 1948 roku[16]), znaczące zmiany dyrekcji w teatrach przygotowały środowisko teatralne na postulaty i zasady działania socrealizmu. Jak dalej pisze Jarmułowicz: „W referacie wstępnym Sokorskiego, który narzuci tematykę i ton późniejszej dyskusji zjazdowej, kwestie stricte teatralne zejdą – paradoksalnie – na dalszy plan. «Rewolucja w teatrze – orzeknie minister – to zagadnienie walki o nową treść, a nie o nową inscenizację w oderwaniu od treści. Nowa treść wprowadzi nowe elementy w konwencji teatralnej»"[17]. Głównym frontem walki o nowy teatr będzie więc dramat, który ma oddawać rytm najbardziej aktualnej współczesności. Na zjeździe w Oborach, spośród trzydziestu biorących w nim udział osób, tylko pięć reprezentowało praktyków teatralnych (Erwin Axer, Dobiesław Damięcki, Bronisław Dąbrowski, Bogdan Korzeniewski, Józef Maśliński), za to jedną trzecią stanowili literaci. Zresztą, jak przyzna po latach Włodzimierz Sokorski, to właśnie sprawa repertuaru „spowodowała najwięcej sporów, dyskusji i sprzeciwów"[18].

---

[15] Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 42.

[16] Zob. Andrzej Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog" 1981, nr 6 oraz s. 181 niniejszej pracy.

[17] Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń…*, dz. cyt., s. 43.

[18] Tamże.

Centralne zarządzanie repertuarem doprowadziło wkrótce do upadku poziomu artystycznego teatrów, likwidacji różnic między poszczególnymi scenami oraz stało się pierwszym impulsem do krytyki teatralnego socrealizmu, która zaowocowała odwilżowymi zmianami. Na razie jednak kolejni dramatopisarze składali samokrytykę.

> Nie wnikając w kwestie szczerości i faktycznych motywacji takiej postawy twórców, Sokorski w podsumowaniu obrad z satysfakcją skonstatuje jej powszechny charakter: „Ton […], zapoczątkowany przez kolegę Ważyka, dźwięczał we wszystkich niemal wypowiedziach". W rzeczywistości kalibrem swoich samooskarżeń Ważyk pobije na głowę wszystkich innych dyskutantów: napisaną przez siebie w 1945 roku sztukę *Stary dworek* obarczy ciężkim grzechem żeromszczyzny, o *Bankierach ruin* z 1948 roku powie, że komponował ich jak racjonalista, a nie jak marksista, wreszcie zaś zruga krytykę, która nie dostrzegła fundamentalnych błędów utworu, skupiając się na błahych zarzutach. Jako wzór postawy do naśladowania lepiej wypadnie jednak Leon Kruczkowski, który samokrytyczny stosunek do swego dzieła, a konkretnie do sztuki *Odwety*, będzie umiał niezwłocznie przekuć w czyn, po prostu pisząc drugą, poprawioną wersję utworu. Uczestnicy zjazdu wysłuchają na tę okazję z jego ust lekcji o tym, „jak trafność i słuszność ideologiczna sztuki oznacza niemal automatycznie jej ulepszenie artystyczne"[19].

Zgoła inaczej naradę w Oborach podsumował po latach Erwin Axer:

> W Oborach chodziło o praktykę, nie o teorię. Poszczuto autorów na ludzi teatru. Autorom, w ogromnej przewadze grafomanom, ukazano miraż otwartych podwojów sceny, rozgłosu i zarobków oczywiście. Wtedy powiało grozą, bo rodzimych autorów kto żyw unikał jak ognia. Nie mówię o wybitnych, tych zawsze było niewielu. Ale już przed wojną Boya akcja wspierania rodzimej twórczości (z nędznymi wynikami) traktowana była w środowisku teatralnym jak próba szantażu. Teraz hordy grafomanów miały wyprzeć ze sceny wybitnych autorów obcych, ale także naszą klasykę[20].

W listopadzie 1949 roku, jako bezpośredni wynik narady w Oborach, rozpoczął się także Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich.

---

[19] Tamże, s. 45.

[20] Erwin Axer, *Socrealizm codzienny*, rozm. Elżbieta Wysińska, „Dialog" 1997, nr 7.

Data otwarcia Festiwalu, wyznaczona na 27 listopada, została wpisana w kalendarz obchodów Miesiąca Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, finał z kolei zaplanowany był na 21 grudnia – dzień siedemdziesiątych urodzin Stalina. Początek sezonu teatralnego upływał więc na gorączkowych przygotowaniach do Festiwalu. W cytowanej już rozmowie z Axerem Elżbieta Wysińska przypomina: „Mówiąc o próbach upolitycznienia środowiska teatralnego, powinniśmy wspomnieć o jednym z najpoważniejszych przedsięwzięć roku 1949, o Festiwalu Sztuk Radzieckich i Rosyjskich w Polsce[21]. To była impreza na dużą skalę – do konkursu przystąpiły wszystkie teatry zawodowe i ponad tysiąc teatrów świetlicowych. […] W Festiwalu brał udział także Teatr Współczesny"[22]. Erwin Axer odpowiada:

> Początkowo Sokorski w konsekwencji moich nalegań zwolnił nas z obowiązku uczestniczenia w festiwalu. Zgodził się z argumentem, że wszystkie proponowane sztuki są słabe. W parę tygodni później zadzwonił, powiedział, że mu przykro, że dostał za nas po uszach i że musimy coś wystawić z tej puli sztuk. Zostało ze trzy tygodnie czasu. Jerzy Kreczmar wybrał sztukę Sofronowa, moralnie obojętną, jeśli wolno użyć tego słynnego niegdyś terminu księdza Pirożyńskiego. Próby trwały dwa tygodnie, może dwa i pół w hotelu, po części w pokoju Śląskiej, ja reżyserowałem. Premiera odbyła się na krótko przed zakończeniem konkursu[23].

Festiwal był olbrzymim przedsięwzięciem – wzięło w nim udział pięćdziesiąt siedem teatrów zawodowych, 1212 zespołów świetlicowych i 1215 zespołów wiejskich. Ogromna, nierzadko przymusowo organizowana, publiczność zapewniła frekwencyjny sukces Festiwalu. Przez sceny teatralne przewinęły się sztuki Czechowa, Gorkiego, Majakowskiego i Gogola (w przytłaczającej większości), ale także współczesne produkcyjniaki radzieckie. Sztucznie wykreowana, odgórnie narzucona i ideologicznie sterowana „gorączka" ogarnęła polskie teatry. Tak jak na farsę zakrawał sam Festiwal, tak też jego wyniki nie

---

[21] Elżbieta Wysińska zmienia kolejność przymiotników w nazwie, która brzmiała: Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich.

[22] Tamże.

[23] Tamże.

przełożyły się na żaden jasny komunikat co do nowej drogi teatru w Polsce. Przyznano bowiem aż sto dwadzieścia nagród, nie ogłaszając jednoznacznego zwycięzcy konkursu.

* * *

Tymczasem Wilam Horzyca, od 1948 roku dyrektor zjednoczonych teatrów poznańskich, konglomeratu składającego się z Teatru Polskiego, Nowego, Komedii Muzycznej i Teatru Objazdowego[24], funkcjonującego jako Państwowy Teatr Polski, na rozpoczęcie sezonu (premiera odbyła się 5 października 1949 roku), wystawił tragedię Racine'a – *Fedrę*.

> Horzyca nie był wielkim miłośnikiem dramaturgii francuskiej, szczególnie klasycystycznej – pisze Wojciech Dudzik w monografii poświęconej teatrowi Horzycy. – Można przypuszczać, że Racine'a wystawił z dwóch powodów. Po pierwsze – aby dać rolę, jedną z najwspanialszych ról kobiecych w literaturze dramatycznej, Irenie Eichlerównie, którą koniecznie chciał gościć w swoim teatrze, po drugie – dostrzegał w *Fedrze* siłę dramatyczną osiągniętą prostymi środkami, właściwie tylko słownymi, ale ubranymi w kształt wielkiej poezji. […] Chodziło jednak także o coś więcej. Szczegółowa Horzycowska interpretacja *Fedry* okazywała się bowiem bardzo nowoczesna[25].

Na czym polegała ta nowoczesność? W programie do spektaklu reżyser pisał:

> Francja klasyczna to był salon czy system salonów […], a zwierciadlane ściany otaczały tu ludzi […] błądzących jak cienie bezkrwiste po elizejskich salonach i strzyżonych ogrodach. Władza monarchy zamknęła ich tu jak owe dusze potępione w sartrowskich *Przy drzwiach zamkniętych* i uczyniła ich potępieńcami, potrącającymi się w ścisku złotej klatki Wersalu. To była rzeczywistość nakazana przez Ludwika XIV; odcięty od świata, osamotniony człowiek. Człowiek in abstracto. Samotna dusza ludzka. […] teatr Racine'a potrafi być wartością wciąż aktualną, ukazując w swym zwierciadle

[24] Zob. Wojciech Dudzik, *Wilama Horzycy dramat niespełnienia*, Warszawa 1990, s. 67–68.

[25] Tamże, s. 72.

mękę serc, która mimo chłodu klasycystycznego abstrakcjonizmu była rzetelną męką ludzi, zabłąkanych w mrocznych labiryntach istnienia[26].

Fedra miała stać się aktualna, nowoczesna i bliska współczesnemu człowiekowi, który, według późniejszej diagnozy Hanny Świdy-Ziemby, podlegał wtedy skomplikowanej dynamice napięć między traumą wojny i poczuciem wyczerpania a potężnym impulsem odradzającego się życia, między poczuciem bezsilności a nadzieją stanowiącą źródło energii. „Siły Polaków do oporu i walki zostały wyczerpane w okresie wojny. Nadzieja, która je podtrzymywała, została u kresu brutalnie zniweczona. Był to potężny cios depresjotwórczy, destruujący u większości dynamikę oporu wymagającego ofiar. A przecież równocześnie działała siła rozpędzonej nadziei. Ona rodziła bunt wobec wyniku wojny, bunt wobec postawy pełnej rezygnacji"[27]. Jednak rzeczywistość okazywała się coraz bardziej złowroga i przygnębiająca.

> […] nie tylko finał wojny, ale zawiedzenie rozpędzonej nadziei, już i tak śmiertelnie zmęczonego i przetrzebionego narodu, stały się źródłem postaw rezygnacji. Były to dalsze traumatyczne doświadczenia wygaszające do końca dynamikę buntu, który jawić się zaczął jako śmieszny, teatralny gest, dokonywany w pustce. Gest komiczny i dramatyczny w bezsensie i grozie. Wkraczaliśmy w stalinizm z psychiką nieodwołalnie zwyciężonych, z poczuciem bezsiły[28].

Z uczuciem zamknięcia i izolacji, uwięzienia w systemie, odcięcia od świata i samotności. Te właśnie uczucia, tę „rzetelną mękę" Horzyca odnajdował w tekście Racine'a, używając Fedry jako metafory ówczesnej rzeczywistości.

Grająca tytułową postać Irena Eichlerówna nasyciła ten sceniczny świat metafory emocjami. W recenzjach dominuje poczucie silnej identyfikacji z bohaterką. Współczesność, aktualność *Fedry* zyskuje

---

[26] Wilam Horzyca, *Wersal i widma*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu do przedstawienia *Fedra*. Premiera: 5 października 1949 roku. Przedruk w: tegoż, *O dramacie*, Warszawa 1969.

[27] Hanna Świda-Ziemba, *Człowiek wewnętrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*, Warszawa 1997, s. 123.

[28] Tamże, s. 124.

w jej kreacji wymiar nie tylko intelektualny, ale i uczuciowy, a nawet zmysłowy. Poczucie bliskości staje się raczej wrażeniem dotykalności niż wzajemnego zrozumienia.

Uderzała przede wszystkim współczesność ujęcia postaci, bez jakiejkolwiek klasycznej stylowości – opisuje rolę Eichlerówny August Grodzicki, czytając ówczesnych recenzentów. – Nic z posągu – żywa, udręczona kobieta, pełny człowiek, „królowa zdemaskowana i zdjęta z koturnów, ale raz po raz przypominająca sobie swoją sytuację, szarpana sprzecznymi pragnieniami i porywami" (Natanson). Odbijało to wyraźnie na tle martwej, koturnowej gry reszty obsady. Eichlerówna głęboko przeanalizowała rolę, stworzyła postać kobiety uginającej się pod ciężarem zmysłowego pożądania, niewyżytego aż do granic obłędu erotyzmu. Uczyniono nawet zarzut, że takie jednostronne studium miłości zubaża *Fedrę*, która jest również tragedią sumienia (Karczewska-Markiewicz). Studium miłości i obłędu przeprowadzone zostało z żelazną logiką od pierwszego zjawienia się Eichlerówny na scenie[29].

Janina Morawska w „Głosie Wielkopolskim" pisała:

I nagle – wśród tych posągów – zjawia się żywa, udręczona kobieta – Fedra […]. Skargi, które płyną z jej ust, nie mają nic z patosu. Wygłaszane słabym, matowym głosem, który przechodzi czasem w bezradne kwilenie, rzadko potęguje się do krzyku rozpaczy. Potoczysty wątek aleksandrynów rwie się, łamie, przybiera całkiem nieoczekiwane intonacje półprzytomnie wypowiedzianej spowiedzi. Twarz prawie nieruchoma, naga, odarta z wszelkiego efektu. Spojrzenie skupione na jednym punkcie, jakie mają ludzie opętani manią prześladowczą. Reakcje opóźnione – jak u istot ogłuszonych silnym ciosem – i nieoczekiwane, bo któryż z bohaterów wita wieść o śmierci ukochanej istoty uśmiechem – zdarza się to tylko nam śmiertelnym, w naszej psychice tylko rozpacz wywołuje takie niespodzianki. A to nieustanne samobiczowanie czymże innym jest, jeśli nie kompleksem niższości w największym nasileniu, skomplikowanym niewyżytą miłością? Fedra – którą ujrzeliśmy na scenie Teatru Polskiego – to nie posąg, to nie bohaterka tragedii klasycznej – to jedna z nas[30].

Fedra Eichlerówny była nie tylko przekonująca i nowocześnie zagrana. Aktorka użyła takich środków, które uczyniły graną przez nią

[29] August Grodzicki, *Eichlerówna…*, dz. cyt., s. 143.
[30] Janina Morawska, [bez tytułu], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 278.

postać w pewien sposób nieodpartą, trudną lub wręcz niemożliwą do odrzucenia.

W recenzji czołowego krytyka „Trybuny Ludu", Jana Alfreda Szczepańskiego (Jaszcza), pierwszy raz pada pod adresem Eichlerówny ważki zarzut formalizmu aktorskiego, a jednak nawet tę recenzję trudno uznać za jednoznacznie krytyczną:

> Rola naszej znakomitej tragiczki jest […] przykładem schodzenia na manowce niebezpiecznego formalizmu aktorskiego. Maniera, w jakiej Eichlerówna utrzymuje swą grę, mistrzowskie, lecz niezmiernie sztuczne władanie głosem i intonacją sprawiają, że Fedra Eichlerówny ustawicznie zdumiewa, chwilami zaskakuje i często pobudza do sprzeciwu. Żywiołowy talent Eichlerówny sprawia, że mimo mylnej koncepcji i wprost niedopuszczalnych trików […] gra jej pozostawia silne wrażenie i jest – być może – nawet przeżyciem teatralnym. Lecz są to przeżycia sprzeczne z istotą naszych dążeń do realizmu gry aktorskiej i realizmu przeżycia[31].

Podobne wątpliwości miał Jerzy Artemski:

> Różnica polega na tym, że dla pełniejszego wydobycia tragedii Fedry Eichlerówna prócz gestu, prócz tego, co zwykliśmy nazywać grą, wprowadza specjalną modulację głosu. Jest to próba upłynnienia poetyckiego tekstu Racine'a przez położenie go na dostosowanym do treści tonie. I w użyciu tego podkładu, w pełnym sharmonizowaniu melodycznej fali nośnej i treści słowa przejawia się intencja twórcza artystki. Widzimy kompozycję jasną i zwartą, strukturę konsekwentną i logiczną. Kiedy kończy się ta interpretacja przejmującym finałem w scenie śmierci, wszystkie walory kompozycyjne stają się przejrzyste. Zamierzenia aktorki jasne. Żadne wątpliwości nie powinny nasuwać się wytrawniejszemu widzowi. Zamierzenia te zostały zrealizowane w sposób wskazujący na wielką subtelność i głębokie zrozumienie przeżyć postaci Fedry. Pozostaje jednak do rozstrzygnięcia jeszcze jeden zasadniczy problem: czy strategiczny plan Eichlerówny był celowy i słuszny?[32]

Krytyk rozstrzyga ten problem jednoznacznie, odmawiając planowi Eichlerówny i celowości, i słuszności. „Decyzję swoją oprę w pierw-

---

[31] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Od „Fedry" do „Nocy poślubnej"*, „Trybuna Ludu" 1949, nr 304.

[32] Jerzy Artemski, *Mitologia po francusku*, „Dziś i Jutro" 1949, nr 46.

szym rzędzie na przekonaniu, że każde dzieło sztuki zmieścić się winno w granicach prawdy"[33].

Obaj najbardziej krytycznie nastawieni recenzenci, mimo że wyposażeni już w oręż socrealistycznych postulatów i zasad, czują się zbici z tropu, zmieszani, dotknięci spektaklem. Powtarzając słowa Jaszcza, kreacja Eichlerówny jest dla nich „być może – nawet przeżyciem teatralnym". Niesłusznym, niepoprawnym, zwodzącym na manowce, ale jednak przejmującym. Tak jakby ta rola uwodziła nawet wbrew woli widza czy na przekór przyjętym przez niego wykładniom. Wszyscy krytycy, łącznie z Jaszczem i Artemskim, podkreślali jednocześnie logikę i dyscyplinę, intelektualny wymiar aktorstwa Eichlerówny. Skąd więc brała się ta uwodzicielska moc jej kreacji?

O robotnicach, kokietkach i uwodzeniu

Okładka najpopularniejszego kobiecego pisma „Moda i Życie Praktyczne" z listopada 1948 roku po raz pierwszy prezentuje nowy wizerunek kobiety. Jak pisze Ewa Toniak:

> Miękko fotografowaną, wydekoltowaną zgodnie z libidalną ekonomią spojrzenia, anonimową modelkę zastąpiła wówczas „Dziewczyna radziecka. Wilkantes, uczestniczka Wszechzwiązkowego Święta Sportowego w Moskwie". […] Wilkantes, w inny sposób niż kobieta udomowiona, ale także poddana zostaje zabiegom uogólnienia i typowości. Regularna twarz, zgarnięte z czoła upięte włosy (nie ma nic do ukrycia), o mocnej szyi, odsłaniając zdrowe, równe zęby z optymizmem i radością kieruje wzrok ku górze, poza kadr. Ujęta jest od dołu, w heroizujący i monumentalizujący ludzką postać sposób. Widzimy ją ujętą w popiersie – w stroju ludowym, w sznurowanej kamizelce-staniku, szczelnie zasłoniętą, o ciele pod kontrolą[34]. To zdjęcie „rozpoczyna pochód nowych bohaterek kobiecego żurnalu. Bohaterek o ciałach coraz bardziej zasłoniętych, o twarzach nie do zapamiętania. Ich fotografie przesuwają się po stronach żurnala jak monotonna produkcyjna taśma[35].

---

[33] Tamże.

[34] Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008, s. 131.

[35] Tamże.

Zniesione zostają indywidualizm, zmysłowość, cielesność i erotyzm. Kobieta staje się tworem ideologicznym, niemożliwym, nieludzkim. „Portretowane zazwyczaj w popiersiu, zawsze od dołu, ze wzrokiem skierowanym ku górze, z reglamentowanym ufnym uśmiechem, pokazane w dającym duże kontrasty świetle (rozpalone słońce) chłopki, robotnice (z kluczem francuskim zarzuconym na ramię) i studentki trwają w jakimś bezczasowym nigdzie, gubią wąską talię i smukłe ramiona (maj 1949 roku), by w końcu (wrzesień 1949 roku) z ciałem szczelnie zakrytym przez kombinezon, o gładko zaczesanych włosach na tle odbudowywanych zabytków Warszawy i nowych osiedli pochylić się z kilofem jako alegoria pracy. Deerotyzacja i tyloryzacja kobiecego ciała dopełnia się na zdjęciu radzieckiej lotniczki L. Witkowskiej: opleciona pasami spadochronu, w hełmie i kombinezonie, staje się wizualnym odpowiednikiem wyrastającego za jej plecami śmigła: lotniczka i maszyna to jedno”[36].

Pod hasłem „Kobiety, obraz” w *Słowniku realizmu socjalistycznego* można przeczytać, jak dalej rozwinie się obraz „nowej kobiety”:

> Stalinizm głosił kulturalną i zawodową emancypację kobiet, ale zamiast próby zrozumienia istoty płciowości, jej uwarunkowań kulturowych, zakłada, że równouprawnienie płci oznacza prawo kobiety co najwyżej do bycia taką, jak mężczyzna. Pomimo znanego z socrealistycznych plakatów wizerunku kobiety na traktorze, można […] mówić o mizoginizmie literatury [i sztuki] socjalistycznej, która – postulując oddanie bohaterek pracy zawodowej – rzadko w pracy je przedstawia[37].

Jeżeli już przedstawia, to, jak pisze Magdalena Piekara, są to: „Monumentalne postaci, kariatydy o olbrzymich stopach, kwadratowych kolanach, potężnych łydkach. Wszystkie mają mocno zarysowane szczęki, krótkie i grube szyje, masywny – jakby wyciosany z drewna – korpus oraz potężne dłonie, łokcie i barki”[38]. Ten wizerunek zostaje nieco złagodzony w literaturze, zyskuje tu jednak dodatkowy wymiar.

---

[36] Tamże, s. 132.

[37] Monika Brzóstowicz-Klajn, Jerzy Smulski, „Kobiety, obraz”, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Kraków 2004, s. 101.

[38] Magdalena Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001, s. 48.



Irena Eichlerówna jako Fedra, sztuka *Fedra*, Teatr Narodowy, Warszawa, 1957, fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Jak pisze Piekara: „Istnieje jednak element łączący piękną robotnicę ze stoczni, hożą chłopkę z warkoczem i brzydką przedszkolankę ze Śląska. Wszystkie są «kastratorkami», doprowadzającymi mężczyzn do niemożności aktu płciowego. Kobiety sprawiają, iż mężczyźni stają się wyznawcami nowego porządku i… impotentami”[39]. Okazuje się, że w socrealistycznej narracji akt płciowy możliwy jest tylko z „bohaterką negatywną”, nieoświeconą, niewychowaną lub też podstępnie knującą przeciw nowemu porządkowi – kokietką. Tylko tam, gdzie brak zrozumienia, gdzie nie ma ideologicznego braterstwa, gdzie utrzymana jest dojmująca inność, możliwa jest jeszcze erotyka. Jednak pociąga ona za sobą poniżenie i odrzucenie. Kobieta-robotnica, kobieta nowego ładu społecznego jest tymczasem nieosiągalna i zimna niczym święta. Święta nowej ideologii, muza nowego porządku społecznego zatraca cechy płciowe, przekształcając się w końcu w obupłciowe monstrum.

Kiedy Eichlerówna, grając Fedrę, wyzwala w widzach poczucie identyfikacji („żywa, udręczona kobieta, pełny człowiek”, „Fedra to jedna z nas”), do głosu dochodzi nie tylko emocjonalna siła jej kreacji; ukazuje się także jej potencjał relatywizujący wprowadzane właśnie wzorce tożsamości. Postać królowej, zwłaszcza królowej w pułapce pożądania, ma wywrotową moc. Królowa – zarazem kobieta i władca, poddana i suweren – tak jak robotnica, jest hermafrodytą. Jednak jej dwupłciowość wywodzi się z przestrzeni niezróżnicowania, zachwiania i sprzeczności, nie dąży do uspójnienia i ideologizacji obrazu kobiety. W epoce przełomu, rozpadu wartości ten mechanizm pozwala stworzyć alternatywny wobec obowiązującego obrazu kobiecości. Kobiecości królewskiej, która realizuje się na granicy płci, jest bardziej pytaniem niż gotowym modelem, wybrykiem, zachwianiem ustalonego porządku. Stąd też bierze się uwodzicielski potencjał królewskiej figury.

Jak pisze Jean Baudrillard:

> […] uwodzenie wcale nie należy do porządku naturalnego, lecz do porządku sztucznego – nie pochodzi ze świata sił, lecz ze świata rytuałów i znaków. Dlatego przecież wszystkie wielkie systemy produkcji i interpretacji nieprzerwanie wyłączały je z siatki pojęć – na szczęście dla uwodzenia,

[39] Tamże, s. 49.